
TEXTY A PARATEXTY.

STYL ZEYEROVÝCH AUTORSKÝCH ÚVODŮ K EPICE

ZDENĚK HRBATA

TEXTS AND PARATEXTS.

THE STYLE OF ZEYER'S AUTHOR INTRODUCTIONS TO EPICS

This study deals with the ideas and aesthetics of Julius Zeyer, neo-romantic and parnasist, that were expressed in introductions to his literary works inspired by medieval epics or european mythology. Zeyer conceived and represented their codes of honor, courage and fidelity as a transcendental ideal and example. Analysing close thematic and stylistic relations between author's works and paratexts, the paper is focused, among others, on Zeyer's so-called „Celtic tetralogy“.

Keywords: Julius Zeyer, paratexts, epic, remythologisation, neo-romanticism

I když se Zeyerovy úvody k jeho vlastní epice různí, mají často společné to, že: „Jednotlivé žánry svou podstatou a určením ovlivňují formální i obsahovou podobu úvodu, jeho rozsah, vztah k následujícímu textu, jeho funkci vůbec, míru autorovy stylizace, jeho záměr apod.“ (Skalická 1997: 44) Úvody vyjadřují Zeyerovo estetické stanovisko stejně jako literární a kulturní priority, kritický vztah k současnosti, k poměrům v domácí kultuře atp. Některé představují „osobně zbarvenou dějovou iniciaci, myšlenkovou a pocitovou expozici příběhu“ (ibid.: 49). Mimoto v nich účinkuje příznačná a neskrývaná intertextovost v podobě citací, parafrází, postupů ostatně analogických pojetí a tvaru Zeyerových „obnovených obrazů“.

Z širších teoretických souvislostí úvodu jakožto žánru připomeňme tradici pragmatické analýzy tzv. paratextu. U Gérarda Genetta je paratext, přesněji vnitřní paratext – peritext (předmluva, úvod, dedikace, doslov aj., tj. části dokumentu umístěné na okraji vlastního verbálního textu), v prvé řadě „intencionální a persuasivní poselství“ snažící se vyvolat účinek (Ge-

nette 1987: 363). Funkční povaha vnitřního paratextu vyplývá především z úsilí „zajistit textu osud shodný se záměrem autora“ (ibid.: 374). Kromě tohoto „efektu“ peritextu, Genettem také nazývaného (po vzoru Philippa Lejeuna) „lemem“ ústředního textu, kromě základní funkce orientovat čtení („návod k použití“) mohou být také zároveň zdůrazňovány jeho autonomní nebo nezávislé aspekty.⁽¹⁾

Místo Genettových termínů „le seuil“ (práh – místo přechodu z jednoho prostoru do druhého) nebo „la transition“ (přechod)⁽²⁾ vtahujících se k peritextům podtrhneme právě vzhledem k Zeyerově tvorbě vzájemnost peritextu a textu, úvodu a epiky, spojení autora a vypravěče, respektive dvou autorů. Odráží se v rovině stylu (slovesných forem) a ještě zřetelněji v rovině významu. Zeyerovy peritexty považujeme za prostory bezprostředně sousedící s textem, anebo ještě lépe: i za místa konstelace jeho významu.

REMYTOLOGIZACE

I.

Zaměříme se na postavení, roli autorského subjektu v úvodech ke *Karolinské epopeji* (čas. 1888–1893, kn. 1896)⁽³⁾ a k epickému cyklu takzvané „keltské tetralogie“ (Tereza Riedlbauchová).⁽⁴⁾ Soustředíme se na to,

1 Genette se zabývá paratextem jako autonomním objektem, nikoli ve vztahu k dílu, které obklopuje. Převládá u něj hledisko komunikace a pragmatiky, nedostatečná je hermeneutika paratextu v souvislosti s textem. – K tomu viz Del Lungo, Andrea. „*Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*“. *Littérature*, 2009/3, no 155, pp. 98 à 111.

Dostupné z <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm>.

Mohli bychom pokračovat ve výčtu dalších rysů paratextů, např. anekdotických či ludických, anebo brát v potaz to, co Marcel Proust nazval neupřímnou řečí předmluv a dedikací. – Výjimečné postavení samostatného tvaru či druhu eseje mají tzv. „malé“ žánry, předmluvy, doslovy, dedikace aj., v díle Jorge Luise Borgese. K tomu podrobně viz Housková 2018.

2 Franc. slovo mj. označuje bod přechodu (ve fyzice) nebo přechod z jedné scény v druhou (ve filmu).

3 Z odborných prací zaměřených v posledních letech na tetralogii *Karolinská epopeja* jmenujme: Novotná, Miroslava. *Francouzské inspirace v obnovených obrazech Julia Zeyera* (disertační práce). Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity (Ústav románských jazyků a literatur), 2007; též. *Francouzské inspirace v Karolinské epopeji Julia Zeyera*. Brno: MÚ, 2015 – texty podrobně evidují a analyzují zdroje Zeyerových zpracování a vzájemně je srovnávají; Riedlbauchová, Tereza. *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

4 *Kronika o svatém Brandanu* (čas. 1884, kn. 1886), *Ossianův návrat* (čas. 1885, kn. 1905), *Legenda z Erinu* (čas. 1885, kn. 1886), *Svědectví Tuanovo* (čas. 1898, kn. in *Kristina zázračná*, 1903)

co v jejich heterogenosti či ve vícestupňovosti jejich promluvy posiluje úlohu narativu jako specifického prologu k následující epické diegezi, jako jejího předznamenání.

Zeyerovy peritexty často uvádějí základní obrazy, motivy nebo diskurzivní schémata pro ústřední text. Elementy deskripce a epiky zde sice provází reflexe, polemická verva, estetika i jistá ideologie, přitom jsou však počátkem postupu blížícího se, chceme-li (a uzávorkujeme-li teď fakt posloupnosti, tedy že bývají zpravidla napsány *ex post*), figure-znaku „la mise en abyme“, jenže v opačném sledu. Znamená to – pokud se přidržíme podoby původního heraldického znaku, jehož název byl dán narativnímu procesu, na nějž teď poukazujeme –, že se figura, která se zrcadlově opakuje v poli, „nepropadá“, tj. nezmenšuje, tak jak k tomu dochází v heraldice, ale naopak dochází k její amplifikaci. Jinak řečeno, nižší úroveň diegeze v Zeyerových peritextech vzápětí přechází do vyšší diegetické roviny: básnická nebo prozaická epika jakoby zdvojuje obrazy z peritextů, jakoby převádí „fragmenty“ (citace, charakteristiky aj.) například eposu a mýtu, hlavní ideje nebo glosy v úvodech ve výpravné výjevy a příběhy.

Bez ohledu na data vzniku a vydání je pro jmenované cykly stěžejní Úvod ke *Karolinské epopeji*.⁵ Zahrnuje esteticko-ideový program s určitou koncepcí minulosti, jejíž siločáry (obhajoba středověku, jeho epiky a rytířství) spolu s vyhoceně formulovaným osobním hlediskem organizují zaujatou promluvu, do jejíhož pole vstupuje jak vyprávění o příběhu kultury (středověké Evropy, jejích žánrů, výjevů, hrdinů apod.), tak polemika se současností. Odvoláme-li se na principy-strategie klasické rétoriky, celý Úvod se opírá hlavně o dvě: *étos* a *patos*, to znamená o ideál a osobní ideje a o emoce a expresivitu, s nimiž také souvisejí symbolické obrazy nebo metafory. Tak hned počáteční věty Úvodu se dovolávají Heina a jeho hodnocení *Písně o Nibelunzích*,⁶ v níž slovy

5 Kvůli jeho mimořádnému postavení mezi Zeyerovými paratexty jej jako jediný píšeme v textu s velkým počátečním písmenem.

6 V knize *O Německu* (*De l'Allemagne*. Paris, 1835).

německého básníka (dlouhá léta žijícího v Paříži) „vše je ohromné“ pro „malé, titěrné lidičky“ současnosti – konkrétně pro současné Francouze. Obraznou materializací této neporovnatelné velikosti je pro Heina imaginární setkání nejslavnějších evropských katedrál, gotických dómů na čele s Notre-Dame a – tak jak Heina cituje Zeyer – jejich krátce inscenovaná personifikace spolu s představou pomyslného zápasu mezi nimi, přibližující tímto způsobem povahu gigantických a heroických bojů hrdinů středověké epiky (Zeyer 1921: 1–2).

Začátek zvýrazňuje první výchozí obrazy a ideje Zeyerova textu: obraz a ideu katedrály, monumentalitu a vertikalitu, uměleckou velikost s její „mystickou hloubí“. Proti tomuto postulátu „velkého stylu“, kdy Zeyer krom toho částečně polemizuje s Heinem tím, že sféru nepochopení neomezuje (spolu s odmítnutím dobového nacionalistického stanoviska, aktuálního diskurzu v německém postoji k Francii, který podle Zeyera prosakuje i v Heinově promluvě) jako Heine pouze na soudobou Francii, ale vztahuje ji na celkovou průměrnost doby,⁽⁷⁾ stojí povrchnost, „pikanterie“, „směšný snobismus“, „mělký požitek“, zábavná duchaplnost atp. (ibid.: 2–3). Tak jsou jednoduše stanovena dvě opozita s pomocí názorných konkretizací: na jedné straně středověké katedrály a eposy, na druhé straně velkoměstské bulváry, kavárny nebo salony a jejich duchu odpovídající Scribovy komedie, vaudevilly, feuilletony, (dále „zajímavé klepy ze zákulisí“, parodie, karikatury...). Z těchto krajně formulovaných protikladů vychází neoromantický narativ a poetika monumentálního nebo mytizujícího pozdního romantismu u Julia Zeyera.

Tady se otevírá prostor pro odbočku, která by měla přiblížit kontext Zeyerova étosu a idealismu, od něhož si nelze narativní roviny díla odmyslet, jestliže je pojmáme v širších estetických souvislostech, které jsou také výraznými kulturními a myšlenkovými proudy.

7 Tak jako Francouzi nedosahují velikosti svých předků, stavitelů katedrál, tak také Němci prý zívají při Wagnerových operách (Zeyer 1921: 3).

II.

Na tento kontext významným způsobem poukázal Vojtěch Jirát ve studii „Zeyerova Libuše“ (asi 1940), kde vyzdvihl patos (za „představitele tohoto zcela zvláštního moderního patosu“ označil V. Huga) a monumentalitu jako příznačné rysy umění osmdesátých a devadesátých let 19. století, dále touhu po grandióznosti, „smyslové bohatství“, teatrálnost i pompéznost v hudbě (Wagnerovy „dramatické epeje“) a ve výtvarném umění (V. Brožík). Vze-stup mýtu, rozkvět mýtotvorných děl, pojetí dávnověku jako „heroické idy-ly“ – tendence blízké umělcům generace ND a prosazující se ve Smetanově *Libuši* nebo v Myslbekových sochách – jsou však podle Jiráta nejprůkladnější u J. Zeyera. Zde „duje mytický vichr nejsilněji“ (Jirát 1978: 225–228).

Vojtěch Jirát nebyl sám, kdo se mýty a mytologizací v Zeyerově díle zabýval (dále např. J. Š. Kvapil, J. Voborník).⁽⁸⁾ A jak už upozornila Helena Lorenzová (1997: 32–41), nelze u tohoto autora redukovat éru a kontext evropské remytologizace na německou romantiku a při komparacích nahlížet jeho tvorbu především vzhledem k příkladu Richarda Wagnera nebo Clemense Brentana, jako to činí právě V. Jirát. H. Lorenzová uvažovala širěji o spojitostech mezi Zeyerovým zaměřením a dobovou tzv. mytologickou či naturalistickou školou (Max Müller aj.), rekonstruuující praindoevropskou mytologii, zvláště mytologii solární, a z této perspektivy pak sledovala sluneční, kosmogonické a zakladatelské mýty v Zeyerově cyklu epických básní *Vyšehrad* (časopisecky 1879, knižně 1880).⁽⁹⁾

Když se však vrátíme k Jirátově studii, musíme jí přiznat, že do umělecké typologie neoromantismu Zeyerovy doby vnáší s jemným rozlišováním vícero tendencí a prvků. Vedle nadlidských Wagnerových hrdinů Jirát vytyčuje pokračování romantismu dvěma směry, z nichž jeden v jeho pojetí představují osoby a „malebnost dekoru“ tzv. archeologických románů (mj. Flaubertova *Salambo*, Gautierův *Román mumie*, Sienkiewiczův román *Quo vadis*) a druhý „snívá dekorativní romantika“ prerafaelitů s jejich

8 A nověji řada dalších: J. Janáčková, M. Tomášek, E. Nováková aj.

9 Meletinskij ovšem poukazuje na to, že právě Wagner se inspiroval školou solárně mytologickou (viz Meletinskij 1989: 301).

středověkými rytířskými legendami.⁽¹⁰⁾ Třetí profilující tendenci zastupuje již zmíněný dávnověk reprezentovaný jako „heroická idyla“ (Smetana, Myslbek). Problematická je ale Jirátova premisa, že mýtus (u Zeyera „nová mytizace postav“, příkladně Přemysla, „mytizace tradičních látek“) a jeho vzestup jsou tu jiné povahy než u romantiků, pro něž mýtus údajně souvisí s lokálním koloritem a je často zaměňován za pohádku.

Protože nemůžeme uvíznout ve výkladech mytologické sémantiky nebo příznaků transformace mýtu v pohádku (podle J. M. Meletinského k této proměně dochází desakralizací a deritualizací, změnou mytického času v čas „pohádkově neurčitý“),⁽¹¹⁾ jen ve vši stručnosti připomeňme fakt, že pohádky pocházejí z mýtu a že mytopoetika i „mytologické pohádky“ jsou důležitou součástí romantismu a německé romantiky zvláště. Literární nebo výtvarné interpretace a reinterpretace archaických, prvotních mýtů (Orfeus, Prométheus, Ahasver, Satan...) – a také nová mytologie s historickými, reálnými pretexty (viz napoleonská legenda) – tehdy mimo jiné (např. původ světa, prvotní jednota lidského rodu a jeho přímé vazby s božstvem) vyznačují, řečeno terminologií Pierra-Simona Ballanche,⁽¹²⁾ etapy „lidské palingeneze“, tzn. nepřetržitých regenerací (= od analogie k analogii) ve znamení osudu a prozřetelnosti, bolesti a iniciace. Tím pro Ballanche vzniká „jakási cyklická epopej“, dnešním pohledem a terminologií: mýtus se strukturně blíží eposům.

Ballancheův axiom, že génius lidu a génius jazyka jsou identické, tvrzení blízké Zeyerovým idejím, jakoby ukazuje ke strukturalistické tezi, že

10 V současnosti je také výrazná snaha, a to i v návaznosti na určitou tradici české kritiky a literární vědy spojující Zeyera, jeho *Karolinskou epopeju* nebo *Obnovené obrazy*, s dobovou tendencí k markantní malebnosti a barvitosti – k malířskému vidění (např. už F. V. Krejčí na počátku 20. stol.), nahlížet Zeyerovu tvorbu prizmatem parnasistní poetiky. Dochází k tomu mj. zdůrazňováním některých pojmů a spojení, jako jsou „dekorativní malebnost“, „dekorativní poetická vize“, „dekorativnost“, „malebně dekorativní prvky“, dekorativizování látky, zdobnost apod. K tomu viz podrobně a zejména Aleš Haman / Dalibor Tureček a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015 (zvl. kapitoly o J. Zeyerovi a mytologické tematice).

11 Meletinskij 1989: 271.

12 Myslitel osaměle uvažující v časech francouzského romantismu, tj. ještě před pozdějšími úvahami o strukturních zákonech mytických narativů a jejich izomorfních vazbách navzdory různým a vzdáleným kulturám, o evidentních analogiích mezi všemi sakrálními, ale i všemi profánními příběhy.

mýtus je, definičně, řeč. – V této souvislosti uveďme ještě Ballancheovu symbolicko-alegorickou koncepci Orfea.¹³ Mytický pěvec v ní není chápán ani jako mytologická, ani jako historická postava: „je to jméno dané jedné tradici, jednomu řádu věcí; a málo záleží na tom, zda (postava) existovala.“ (Ballanche 1827: 77) Tradice-jméno v podobě „syna světla“ (A. Court de Gébelin) symbolizuje osvobodivou a prorockou sílu slova, posvátný zpěv (Orfeus a jeho lyra), civilizační akt prostřednictvím hudby. Orfeus společně s Eurydikou ztělesňují iniciaci do sakrálních tajemství, zjevují vznešené pravdy, a podle Ballanche „mýtus je emblémem pravdy“ (ibid.: 68). Ve srovnání s nimi je Prométheus inkarnací vůle a energie člověka schopného vytvořit osud, ale také člověka zlomeného osudem, jenž vyplývá z vyšších zákonů Prozřetelnosti. Naproti tomu Ballancheova doba, tj. perioda revolucí, počínaje Velkou francouzskou revolucí, a společenských zvratů na konci 18. století a v první polovině 19. století, je u tohoto myslitele dobou Héraklovou/Herkulovou. Hérakles se zmocňuje země z vůle všech, vyjadřuje pocity jiných, velkého množství lidí.

Počátky obrozujících se, věčně mladých mýtů, slovy Ballancheovými příběhů na věky vsazených do poezie i do paměti lidí, jako je tomu u orfeovského mýtu, přirozeně sahají až k archaickým časům. Ballancheovo hypotetické, ale i doktrinární pojetí mýtů („mýtus nevyhnutelně ilustruje dogma“, viz Juden 1970: 140) umisťuje Orfea stejně jako jeho současníka Hérakla, tedy oba tyto Argonauty, do posledního věku kosmogonie, do doby nedlouho před Trojskou válkou. – A obdobně u Zeyera ve *Vyšehradu* (báseň „Libuša“) předchází společné vládě Libuše a Přemysla slovanská kosmogonie a theomachie. Ale v obou případech dochází, byť v jiném smyslu a směru, k podstatné refiguraci, k přepsání mýtu, jehož předlohy v Ballancheově podání koření v Řecku a snad i ve Skytii a u Zeyera v RKZ a ve starých českých kronikách, zvláště v Hájkově *Kronice*. U Ballanche

13 Stranou ponecháváme zjevné souvislosti Ballancheovy reflexe a jeho konceptů s vergiliovskou legendou, orfickými tradicemi, s neoplatonismem, s teoriemi kosmických cyklů, s filosofy, esoteriky, mystiky, theosofy nebo hermeneutiky 18. století (G. Vico, N.-A. Boulanger, A. Court de Gébelin, L.-C. de Saint-Martin, A. Fabre d'Olivet aj.). – K významům a proměnám postavy Orfea, k sérii jeho definic u Ballanche viz Juden 1970: 137–152.

se Orfeus jakožto „hieroglyfická“ (záhadná) tradice mění její víceméně samostatnou interpretaci v reprezentanta-alegorii sociální epike; u Zeyera se příběhy ze starých kronik transformují jak v poetickou formu, tak ve významově strukturovanou „vizi české minulosti“ (viz Hrdina – Křišťanová: 27). Spiritualizace mýtu, ne nepodobná Ballancheově, tu aspiruje na položení základů, třebaže fiktivních, „duchovní orientace a tradic budoucího života slovanských kmenů na českém území“ (Med 1990: 367). Do značné míry se tak u obou mýtografů naplňuje definice časového systému mýtu a jeho dvojí povahy u Clauda Lévi-Strausse:⁽¹⁴⁾ i když mýtus vypráví o dávných a nevratných událostech, hodnota, jež je mu přikládána, vyplývá z toho, že tyto události konstituují trvalou (vratnou) strukturu.

V romantizovaných hrdinských a zakladatelských mýtech *Vyšehradu* vykazuje věk reků (a není to teď žádný objev) v tematických strukturách a v síti jimi prostupujících mýtémů mnohé shody s jinými mýty. Mimo už připomenuté vynikají v básni „Lumír“ právě fragmenty mýtu o Orfeovi (moc slova a umění, božská povaha poezie) propojené s ossianovskou, bardskou tradicí (apoteóza minulého, zanikajícího světa),⁽¹⁵⁾ i mýtus o zlatém věku. V „Libuši“ se zase prosazuje vidina-reprezentace idyl, (slovanského) ráje a v závěru básně, této eschatologii svého druhu, také, jak se zdá, ohlas slov z „Písň“ Vavřince z Březové o konečné proměně zbraní v mírové nástroje.⁽¹⁶⁾

14 Zvl. ve *Strukturální antropologii* (Anthropologie structurale, Paris, 1958).

15 Na tyto spojitosti v širších souvislostech evropské epiky už ve čtyřicátých letech 19. století ukazovali ve svých rozbořech RKZ J. E. Vögel, P. J. Šafařík, F. Palacký a po nich J. Feifalik aj. – K tomu podrobně srov. komentáře, analýzy a dokumenty in Dobiáš 2014; dále viz např. srovnání artušovského cyklu, resp. poem *Idylly královské* A. Tennysona, Zeyerova současníka, s „vyšehradskou ságou“: Nováková 2009.

16 Zeyerova „Libuša“: „... a Trut uchvátí v jednu ruku mlat / a držel druhou do vatry svůj meč, / pak buší mlatem v rozžhavený kov / a rázem utvořil z něj radlici. / Tu bohatýři s velkým jásotem / své meče po něm v pluhy měnili“ (Zeyer 1988: 56–57) – Vavřinec z Březové (Skladba „Carmen insignis Coronae Bohemiae“ – v novodobém překladu „Píseň o vítězství u Domažlic“): „A tehdy meč se změnil v pluh / a oštěp v srp, jak slíbil Bůh, / a zbraně se pak roztaví / ve zvony, jež nás pozdraví...“ (dostupné např. zde: <https://www.cesky-dialog.net/clanek/2470-kompaktata-20-cervenec-1436/>). Jiný překlad: „V pluhy se změnil v onen čas / meče a v srpy kopí zas, / pušky se v zvony přerodí, zbraně se všechny odhodí.“

III.

Je zřejmé, že Zeyerův remytologizující záměr či mytologický projekt navazují na významný poetologický přístup k mýtu v období raného romantismu, ale už i preromantismu, v koncepcích a vizích tzv. nové mytologie, na jejímž počátku je Johann Gottfried Herder, operující jak se starým pojetím mýtu jako alegorie, tak s jeho básnivou potencí. Pro soudobou poezii by podle Herdera mohla být výhodná „poetická stálost... básnických obrazů“, tedy „schopnost mýtu trvale smyslově reprezentovat určité vztahy, jevy nebo schopnosti“ bez pojmové jednoznačnosti. Poetologickou hodnotu mytických obrazů a její příkladnost pro současné básnictví podle Herdera tvoří „světlo smyslového názoru“ (polemika s někdy až kategorickou výlučností osvícenské ideologie „světla rozumu“, s nivelizujícím racionalismem) a „vysoce poetické vedlejší pojmy“ (Horyna 2005: 110–112),⁽¹⁷⁾ které, transformovány německou osvícenskou estetikou, ovlivnily pojetí principu estetické ideje u I. Kanta (Horyna 2005: 113): „[...] estetickou ideou ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. *pojmem*, kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou. – Je lehce vidět, že je protikladem (pendantem) *rozumové ideje*, která je naopak pojmem, kterému nemůže být adekvátní žádný *názor* (představa obrazotvornosti).“ (Kant 1975) V blízkosti takových úvah se formovala romantická idea závažnosti poetického poznání, které se mělo dostat ke slovu i v nové mytologii,

17 Dodejme, že k tomuto „smyslovému názoru“ se v osvícenských úvahách a polemikách o podílu citu na poznávání (cit a vášně podněcují myšlení; cit jako základní pružina lidského bytí) a o poměru rozumu a citu, k jejichž harmonické syntéze anebo komplementaritě se snažili dospět myslitelé jako Diderot a Rousseau, v úvahách o prioritě toho či onoho připojuje ve druhé polovině 18. století narůstající přesvědčení o větší důležitosti citovosti / citlivosti (sentiment / senzibilita). Oproti objektivnímu poznávání, které spočívá v chápání vztahů mezi věcmi, a tudíž nás nezajímá bezprostředně, přímo, citovost, citové poznávání je naopak přímé, vztahuje se bezprostředně k subjektu. Taková je nakonec situace v Rousseauově *Nové Héloise* (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761), modelovém románu „citlivých duší“. Tato situace-názor u některých Rousseauových žáků (Bernardin de Saint-Pierre) vyústila v obdobně kategorickou parafrázi Descartesova axiomu: „Cítím, tedy jsem“. – K tomu se u Rousseaua váže trýznivá otázka (zvl. ve *Vyznáních a Dialozích* – Les Confessions, Dialogues, obojí 1782), jak se může klamavý jazyk, který máme k dispozici, stát ve své literární existenci „čistým slovem“, průzračným jazykem, jak nastolit přímou komunikaci se čtenářem (k tomu srov. Starobinski 1971, dále i Lefebvre 1997, zvl. s. 88).

tedy v novém básnictví s jeho syntetizující potencí, a s ní i představa možnosti věčné mytologické tvorby, v níž bylo spatřováno samo jádro poezie (F. Schlegel, Novalis).

„Tvrdím, že naše poezie postrádá takový střed, jakým byla mytologie pro staré.“⁽¹⁸⁾ – Podle této představy jsou mytologie a poezie vzájemně nedělitelné, přičemž mytologie je výrazem přirozenosti stejně jako mystickou epifanií nebo uměleckým dílem přírody samé. A vykazuje také zjevné znaky nové religiozity či eschatologie, avšak vřazené, a tím i průběžně neutralizované, do cyklu palingeneze, kdy profétická promluva řadou „dynamic-kých paradoxů“ (F. Schlegel) ohlašuje návrat původního tvořivého chaosu, z něhož se rodí nové. Schlegelova „Řeč o mytologii“ se vyznačuje osobní a apelativní rovinou rozpravy, ke které se bezmála o století později také připojuje Zeyerův neoromantický diskurz. Naléhavostí oslovení, výzvou v rétorických otázkách už sám incipit míří in medias res:

„Se vši vážností, s níž Vy, moji přátelé, uctíváte umění, Vás chci vyzvat, abyste se zeptali sami sebe: Má se síla nadšení i v poezii nadále tříštit v jednotlivostech, a jestliže se znáví bojem se všemi protivenstvími, má nakonec osamocena umlknout?“ (Horyna 2005: 342)

Byla-li antická mytologie pevnou oporou pro básnictví, musí jím být i nová mytologie. Apel přechází v manifest s několika opěrnými body, jimiž prochází s různou intenzitou osobní emfáze a program německého idealismu (Schlegelovými slovy: duch určuje „sám sebe a ve věčném koloběhu vychází sám ze sebe a zase se k sobě vrací“ – *ibid.*: 344), ten je ale jen „jedním z výrazů... boje o znovunalezení svého středobodu, na nějž lidstvo vynakládá všechny své síly“ (*ibid.*). Nová mytologie, jejímž zdrojem bude idealismus, splývá s revolucí ducha, s hlubokou obrodou duchovního světa v nové době, ke které patří vize omlazeného lidstva, energie a svobody člověka, vzepětí jeho sil. Jestliže stará mytologie údaj-

18 Schlegel, Friedrich. „Řeč o mytologii“ (in F. S., „Gespräch über der Poesie“, 1800), cit. podle překladu B. Horyny. In Horyna 2005: 342.

ně obsáhla to „nejbližší a nejživější“ ve smyslovém světě a zároveň je zniterňovala (ibid.: 343), nová mytologie se může „vyvinout jen z nejniternějších hlubin ducha jakožto ze sebe sama“ (ibid.). Demiurgovská koncepce tvůrce a tvorby, zvláště básníka a básnictví jako jedna z os romantické estetiky pak opravňuje i k tomuto Horynovu vyhocenému vyjádření Schlegelova postulátu: „[...] skutečnost musí být nejprve vybásněna.“ (Ibid.: 201) Podobnými axiomy se Zeyer inspiroval pro vyjádření vyšší, básnické skutečnosti, jejích vizí a příkladů.

Když tento okruh myšlenek ještě doplníme o teze Friedricha Schellinga (viz fragment „Nejstarší program systému německého idealismu“, 1796/97),⁽¹⁹⁾ u něhož se se svobodnou a sebevědomou bytostí současně rodí celý svět („eine ganze Welt“), který přichází z ničeho („aus dem Nichts hervor“) – teze o spojení rozumu a estetiky, o výsostné úloze poezie jako učitelky lidstva a o nutnosti učinit ideje „estetickými, tj. mytologickými“,⁽²⁰⁾ zřetelně vyvstanou transcendentální a univerzální nároky romantického poetického vizionářství (či romantického utopického myšlení) jako komplexního programu, v němž náleží mytologičnu významná dimenze nebo konstitutivní role.

Na začátku i na samém konci historického romantismu s jeho modifikacemi (pozdní romantismus, neoromantismus), a aniž bychom chtěli těmito spíše pragmatickými časovými rámci působení mytologického aparátu rigidně vymezovat,⁽²¹⁾ se důrazně projevuje vůle po syntéze, po

19 „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“. Nebereme zde v úvahu někdy předpokládaný podíl F. Hölderlina nebo G. W. F. Hegela na vzniku textu.

20 „Dokud ideje neučiníme estetickými, tj. mytologickými, nemá o ně lid zájem, a naopak, dokud mytologie nebude rozumová, musí se jí filosof varovat. Tak si musí osvícenci a neosvícenci konečně podat ruku, mytologie se musí stát filosofickou, aby se lidu dostalo rozumu, a filosofie se musí stát mytologickou, aby se filosofové otevřeli smyslům.“ Opět citujeme překlad B. Horyny (2005: 327).

21 Vizionářská imaginace se přirozeně projevuje i ve „středu“ romantické epochy; stačí připomenout reprezentace nebo funkce některých výjevů (dobyť Bastily) či postav (Johanka z Arku) v *Dějínách Francie* (Histoire de France, 1833–1867) a v *Dějínách Francouzské revoluce* (Histoire de la Révolution française, 1847–1853) J. Micheleta, mýtus nadčlověka vepsaný do Balzakovy postavy uprchlého trestance Vautrina (vystupuje v několika dílech *Lidské komedie*) nebo až titánskou metamorfózu námořníka Gilliatta ve vrcholných scénách jeho boje s přírodními živly Hugova románu *Dělníci moře* (Les Travailleurs de la mer, 1866). Zeyerovi je časově blíže Zolův sociální román *Germinal* (1885) s patrnými mytologickými strukturami.

sakrální koncepci umění, jak je chápal Wagner, a poetizaci světa. Tato vůle-touha není ovšem jedinou tendencí, protože bývá provázena svým antitetickým soupevníkem, rovněž zastupujícím jeden z „druhů“ romantismu. Kromě touhy po celistvém uchopení reálna i idejí, osudu člověka i světa, všech časů lidstva v mnohdy synkretizujících či profetických epejích a mýtech a často programově proti těmto proudům (tím působila uvnitř romantismu produktivní antinomie, vznikalo dynamické pole jeho komplexnosti) působí analytická, dekomponující linie. Objevuje se v četných podobách, a to nejdříve od celkem běžných reprezentací dualismu člověka, lidského rodu, dvojnictví anebo velkých opozic světla a tmy, jaké v různém rozsahu procházejí dílem třeba Victora Huga (tady pouze připomeňme, že Baudelaire tato stará témata transformuje podstatným aspektem nevyhnutelnosti a hlavně souběžnosti, zde a nyní, dvojího pokušení v člověku), přes dekadentní negaci až po analytické pochybovačství.⁽²²⁾ Podél pevných kontur ideálu, jeho představ a reprezentace, syntézy, rozvinuté doktrinní pravdy nebo mytologické iniciace, jejímž smyslem je ukázat tři cesty metafyzické realizace: činu, lásky a poznání, probíhá paralelní linie introspekce, analýzy-destrukce (ve Francii označované jako „le mal du siècle“, jinde jako „die Zerrissenheit“, „malkontentství“), spříznující romantismus s dekadencí i symbolismem. K jaké linii patří Wagner, je zjevné, k jaké přísluší Zeyer, nelze, jak známo, deklarovat s obdobnou jednoznačností.⁽²³⁾

22 Právě tento proces, údajně také příznak rozkladu sociálního organismu, nazval Paul Bourget součástí anarchie, dekadence celku, tak jak se podle něj příkladně objevuje v Baudelairově tvorbě: Dekadentní styl se vyznačuje dekompozicí jednoty knihy, která přepouští místo nezávislosti věty a ta zase nezávislosti slova (viz Bourget 1924: 19–26). Tendence k antitetičnosti i k syntetismu mohou společně působit u jednoho tvůrce. Baudelaire, kterého si Bourget vzal za příklad dekompozice-dekadence, v programové básni „Correspondances“ (Souvztažnosti) přechází od ambivalentních stigmat k pozici vědouceho básníka (pokračovatele romantických zasvěcenců či zvěstovatelů?), který má představu o vztazích jevů, o celku i jeho harmonii, který odkrývá znaky neznáma.

23 To, že patří různou měrou k oběma liniím, tj. jak k romantické (resp. neoromantické), tak k dekadentní i symbolistní, jsme se kdysi pokusili doložit inspirováni mj. esejem F. X. Šaldy z r. 1931 („Několik slov o Juliu Zeyerovi“) a monografií R. B. Pynsenta (*Julius Zeyer. The Path to Decadence*, Hague-Paris, 1973). Srov. Hrbata 1988.

IV.

K vrstevnatosti pole Zeyerovy tvorby, vyznačující se i dalšími stylovými prvky,⁽²⁴⁾ neméně přispívají autorova navazování na romantickou mytologizaci (převaha transcendentního ideálu mýtu nad historií) rytířského středověku a středověkého křesťanství (františkánství), provádějící Zeyerovo „gotizující období“ (T. Riedlbauchová). V adaptacích nebo parafrázích starofrancouzské epiky a keltských legend, které lze označit za specifické návraty spojené s parnasistní či secesní estetizací látek, rovněž tkví, řečeno obecněji, způsob Zeyerovy restituce romantismu.

Od dob monografie Františka Václava Krejčího (*Julius Zeyer: kritická studie*, 1901), Jana Voborníka (*Julius Zeyer*, 1907), určující hlavní tematiky, ideály (mj. ideál „heroismu“ a „rytířství“), dráhy tvorby i inspirace, a eseje Miloše Martena (*Akkord*, 1916) bylo nemálo napsáno o „gotickém“ Zeyerovi.⁽²⁵⁾ Tak Jan Mukařovský v recenzi studie J. Š. Kvapila *Gotický Zeyer* (1942) a také s poukazem na jmenované monografie mohl označit Zeyerovu „gotičnost“ za jednu z „loci communes české zeyerovské essayistiky“. Ve velmi kritickém rozboru Kvapilovy knihy připomněl, odvolávaje se i na Krejčího a Martenovy postřehy, protiklady a složitost Zeyerovy osobnosti, v jehož dílech podle jeho mínění rezonují rozpory moderního člověka, sváry askeze se smyslností, renesanční citění s reprodukcí gotického ducha. Vcelku Mukařovský považuje Kvapilovo užití slova „gotický“ za pouhou nálepku, klišé bez epistemologické hodnoty. Podle něj totiž Kvapil nepojmenovává, k jakému aspektu gotiky Zeyer směřoval, a přitom opomíjí zásadní a nutnou míru „napětí mezi autentickou gotičností a básníkovou moderností“ (Mukařovský 1943: 148, 149).

Aniž bychom se zcela vyhnuli takovým – jak říká J. Mukařovský – verbalismům, nebo – jak bychom spíše řekli my – přílišným obecninám, připomeňme nicméně to, co si Mukařovský možná neuvědomoval. V období

24 Na secesní prvky Zeyerova díla, na jeho vizuálnost nebo permanentní estetizaci různorodých látek se např. zaměřil Jaroslav Fryčer (2009: 20–28).

25 Z novějších studií uvedme „Ideál gotiky v díle Julia Zeyera“ Taťany Petrasové (in Kudrnáč 2009: 60–70), „Zeyerův středověk“ Veroniky Heé (in Vlček 1997: 284–295) nebo již citovanou monografii T. Riedlbauchové.

preromantismu a romantismu slovo „gotický“ bylo často používáno, a to na rozdíl od současného významu architektonického směru, pro označení středověku nebo středověkých aspektů života. Jmenujme také poměrně známé důvody či motivace tolik frekventovaných romantických gotických-středověkých-rytířských tematik.

Bývají výrazem potřeby úniku jako jednoho ze základních rysů romantismu, v tomto případě úniku v čas, tzn. návratů do minulosti. „Přednost měl katolický a feudální středověk, středověk rytířů křižáckých výprav a katedrál (oslavovaný na rozdíl od klasického předsudku k jeho době „temna“).“ (Souriau 1994: 766) Stejně závažná byla idea jedinečné individuálnosti středověku a obdobně představa o nutnosti sestupovat k pramenům nezaměnitelných kolektivních celků, k duchu národů, o němž měly vypovídaty legendy, eposy („poezie bohatýrská“ slovy Voborníkovými [1919: 49]), monumentální výtvarná díla,⁽²⁶⁾ architektonické památky. Originalita středověku s jeho systémem hodnot, s jeho vášněmi i drsným jazykem, na něž nelze aplikovat novodobé etické a jiné normy, byla odkrývána, ale i formována (jak říká Paul Ricœur, rekonstrukce mobilizuje historickou imaginaci [Ricœur 2000: 496])⁽²⁷⁾ nejen se zrodem historického relativismu na přelomu 18. a 19. století. Snahy oživit starou epochu v rovině tvorby (romány W. Scotta),⁽²⁸⁾ pokusy ztotožnit se s ní, přesněji řečeno „vstoupit“ do ní evokacemi a popisy prostředí (klášterů, hradů, hospod...), slavností, hostin, turnajů, pověr atp., jsou neoddělitelné od ústřední hodnoty romantismu přisuzované všemu, co je individuální, původní – a taky odlišné od současné normy. A ta se z časového odstupu od minulosti může

26 Voborník uvádí, jak Zeyera ohromily malby Giottovy a Fra Angelikovy: „Myslel jsem si, že se má legenda psát tak, jak oni malovali“ (Voborník 1919: 148).

27 U spisovatelů (včetně významných romantických historiků) se nejedná o chladnou objektivizující rekonstrukci, v popředí je sama barvitost historie, mozaika pestrých výjevů, divadlo středověkého světa, při němž má čtenář sdílet a prožívat minulé pocity a dojmy, asi tak jak účinkovaly u předků. Mělo to být samo „vtažení“ do děje často dramatické historie i s její autentickou mozaikovitostí, diskontinuitou (bez uspořádaného a přehledného „přepisu“ z dílny historiografa). Tak chápal barvitost historie a její evokace, také na příkladu románů W. Scotta, třeba historik Prosper de Barante (*Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1821–1824).

28 Podle Voborníka Zeyer tvrdil (a tuto informaci přijímáme *cum grano salis*): „Je-li ve mně romantism (sic!), pak pochází nejspíše z Waltera Scotta.“ (Voborník 1919: 22)

jevit ještě zřetelněji hrozivá, ne-li odpudivá. Odtud narůstající nostalgie po minulém, konkrétně po romanticky „rekonstruovaném“ a prezentovaném (před-staveném) středověku vnímaném jako doba neporovnatelných individualit. Zužme poněkud význam axiomu Gillesa Deleuze na první části výpovědi: „Minulost by se nikdy nekonstituovala, kdyby nekoexistovala s přítomností, jíž je minulostí“, řečeno jinak, nikdy by se nekonstituovala bez „nejhlubšího paradoxu paměti“, tj. že „minulost je ‚současníkem‘ přítomnosti, kterou *byla*“.⁽²⁹⁾ V této koexistenci, to znamená především při určité evidenci fenoménů a vektorů přítomného, z nichž v Zeyerových polemikách a výpadech sestává obraz kontrastující s parafrázemi, se utváří Zeyerova „gotika“, na níž se podílejí jak duchovní a umělecké směry, počínaje historickým romantismem, tak přítomnost (v podobě bezvýraznosti a prozaičnosti), a to prostřednictvím jejího příkře kritického náhledu, distancování a negace.

Své pojetí mýtů a legend jakožto nejlepších svědectví o povaze doby, o autentickém projevu lidského ducha v daném čase společně s ideovou triádou minulost – středověk – rytířství, v níž byly hlavními pojmy heroismus a vůle, energie a pevný řád, idealismus a poezie, stavěli romantikové proti, jak byli přesvědčeni, soudobé nízkosti, bezkrevnosti a kramářství. O tom příkladně vypovídá zanícená básnická obhajoba údajně nádherných časů nadšených vzplanutí a vznešených pohnutek, mysticismu a bojovného ducha křížáctví, pověřivosti a robustních charakterů:

„Dávny čas, ten dávny čas, / čas, kterému se rád vydávám napospas, / opojný, nádherný, svůdný a plný síly! / Ne, tenkrát, přátelé, si lidé krásně žili, / a měli v žilách žár sopečných požárů, / pohledy vampýrů, v nitru sta rozmarů, / v té době lenního zřízení, drsných skutků / a pevných mravů, v čas, jenž nebyl bez předsudků, / svérázné bludiště, kde vládly pověry, / kde srdce ze spěže a smělé záměry / chránily každého před každodenní mdlobou / a obavami žít spoutaný všední dobou...“ (O’Neddy 1984: 139)

29 Deleuze, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: PUF, 1966, s. 54 (cit. podle Ricœur 2000: 562).

Gesta a emblémy přímočarosti i nesmlouvavosti posilují ustavení „vyšší pravdy“ zašlých epoch (pravdy jejího idealismu). Tímto směrem pokračuje Zeyerovo prohlášení s platností tvůrčí devízy: „Přes všechny anděle a divy je více snad pravdy v *Písni o Rolandu* než kupř. v *Zolově Zemi*...“⁽³⁰⁾

ÚVODY A EPIKA

Úvod k Zeyerově *Písni o Rolandu* začíná jakýmsi vzpomínkovým préteritem: „Byli časové, kdy Roland, paladýn Karla Velikého, se oslavoval písněmi od skandinávského severu až do Španěl...“ (Zeyer 1905: 3) Minulý čas zahrnuje nostalgii po tom, co kdysi bylo, po jednotě epické, hrdinské Evropy a jejích mučednících (ve shodě s faktem raně středověkých eposů, že „výsluhou hrdinů je smrt“).⁽³¹⁾ I když Rolandovo jméno nebylo nikdy zcela vymazáno, jeho „sladká Francie“ (spojení-emblém poprvé se objevující právě ve starofrancouzském originálu), respektive sféra její vysoké kultury na něj po staletí zapomínala, až byl epos znovu objeven v (romantické) první polovině „našeho věku“ (narážka na edici F. Michela z r. 1837). Préteritum je vystřídáno současností 19. století, znovu obnovujícího slávu staré poezie „v celém světě“.

Po zdůraznění tohoto Rolandova druhého života se dostává ke slovu autorská obrana: „Myslím, že uváděje tohoto reka do Čech, kde ve středověku zajisté také znám byl, *dobře činím* (zvýr. ZH). Ovšem každému nepřijdu vhod.“ Zeyerova defenziva není pasivní, pojí se s ironizací soudobých klasifikátorů (přilepují „spisovatelům etikety“) a autorových kritiků v tomto duchu: cokoli vydám (byť by to byla „množilka“), bude příliš romantické (ibid.: 3–4). Prezentace (sebe) se přibližuje obrazu zneuznaného autora, jenž navzdory všemu a všem zprostředkovává své zemi a svým spoluobčanům velkou poezii. Tak diskurz, pojímající střídavě charakteristiku díla-předlohy, střídavě autorovo pojetí poetiky parafráze nebo obranu jeho postoje (tvůrčího gesta), sám aspiruje na znaky heroismu, vzdalujícího se odbornickému klasifikátorství a puntičkářství.

30 Úvod ke *Karolinské epopeji* I. (Zeyer 1921: 15).

31 J. R. R. Tolkien (cit. podle Čermák 2003: 30).

Okolnosti vzniku originální *Písně*, její opravdový původce jsou jedna věc, rozhoduje však velikost díla a ta nemusí být totožná s formální dokonalostí. V tomto smyslu se v *Písni* „velké umění [...] nejeví“, zato obsahuje více, velkou poezii. Toto zásadní rozlišení se shoduje s důrazem na monumentální, přímočaré a emotivní umění, jaký se projevuje u neoromantických mytologů: velká poezie „jest vážná, ryzí a dojemná“ (ibid.: 4). Následující výjev představuje sugestivní prostředek Zeyerových autorských úvodů a komentářů, kde historické exkurzy, estetickou polemiku doplňují vizuální zážitky a dojmy zakomponované do verbálních obrazů:

„Bloudil jsem nedávno v poli. Bylo k večeru. Slunce bez paprsků, velké, zlatožhavé klonilo se pomalu za temnofialovou horu. Nebe bylo průhledné, jen kolem slunce lehkými, zbrunátnělými parami spíše než mráčky jako zčervené. Od místa, kde jsem stál, až k patě samé hory šířily se rozorané role, velkými temnými hroudami pokryté. Dva mohutné, nepohnuté stromy blízko přede mnou dokončovaly a sjednocovaly jako v rámeček ten podivuhodně harmonický obraz. Bylo to vše tak *prosté, klidné a velké* (zvýr. ZH). Myslel jsem si: Tak mělo by každé umělecké dílo pojato a provedeno býti – velké v prostotě, dojemné v klidu! A mimoděk přišla mi „Chanson de Roland“ na mysl“ (ibid.: 4–5).

Sama příroda vytváří umění svou souladnou i epickou scenerií velikosti, prostoty, klidu. A autor neopomene zdůraznit podobnost mezi tímto výjevem, jeho jednotlivými prvky (zapadající slunce, stromy), a scénou Rolandovy smrti.

Po obhajobě staré epiky i vlastní poetiky, po empirické vsuvce, na jejímž podkladě vyvstal obraz – lyrická krajinářská pauza, ovšem ve vztahu k předloze, přechází autorský komentář k „techničtější“ pasáži: „Nyní slovo o tom, jak jsem úkol svůj pojál a provedl“ (ibid.: 5), k části, v níž Zeyer vysvětluje svůj přístup k hypotextu a práci s ním. Jeho postup se víceméně shoduje s několika příznačnými fázemi (typy) intertextových operací. První z nich je redukce; Zeyer ji nazývá, a to s ohledem na „čtenáře širšího kruhu“, „modernisováním“ (ibid. – slovo sám dává do uvozovek), čímž míní

krácení nekonečných bojů a soubojů v originále. Druhou je parafráze určitých míst v prvních dvou dílech *Písně*. Ve třetím dílu Zeyer podle svých slov přistoupil k textu-zdroji s největší volností. Kombinoval totiž redukcí s parafrází, integrování jiných pramenů s respektem k epizodám *Písně*, k nimž pouze nanesl „trochu barvy jako při opravě vyrudlého freska“ (ibid.: 6), a především, v duchu třetího nejrozšířenějšího typu intertextovosti, rozšiřoval původní text (amplifikace), a to až za jeho hranice, kde je už území vlastní nezávislé tvorby.

V posledních odstavcích úvodu *Písně o Rolandu* se Julius Zeyer vrací ke své oblíbené tematice spojované se středověkou epikou, tedy k „naivní nehledanosti“, prostotě a bohatýrské síle, kontrastujících s moderní změkčilostí a namířených proti jejím „mollovým tónům“, jimž však podle autora nelze bohužel zcela uniknout, protože nevyhnutelně zůstáváme lidmi své doby. Závěrečný paragraf obsahuje známé a často citované „věnování“ (de facto apel) s rezonujícími zeyerovskými přívlastky: „pravým, silným a odhodlaným mužům tohoto sice krásného, ale až běda v bařinách kantorství, advokátství a šosáctví tonoucího království“ (ibid.). Depreciativní označení, tato nejvýraznější předzvěst budoucích odsudků české malosti či malichernosti, mezi nimiž se zvláště vyjmají „podučitelství“ nebo „čecháčkovství“ v textech Václava Černého, vyjadřují Zeyerovo konstantní hledisko i postoj soudce a barda. Nad povahou a determinantou doby však hned převáží příkladnost ideálu a života v boji, tedy to, co by bylo možné nazvat paralelně k Zeyerově obnově romantismu renovací ne-aktuálnosti (jinak řečeno, manifestem proti přízemnosti). Výjevy a gesta nově mytizované epiky nesmlouvavě oponují domácímu mýtu o „pastuchově chýžce“, odsouzené jako ošumělá, národa nedůstojná idyla (ibid.).

Proto ve své koncepci, v parafrázích starofrancouzské epiky Zeyer opakuje klíčová slova a motivy: výzvy k mužnosti, čestnosti a odvaze (ta se v *Písni* projevuje také u zrádce Ganelona, jehož zrada ostatně není obyčejnou, banální zradou), podtrhuje váhu osobního příkladu, pevné postoje (nutno připojit, že český autor vyvažuje – a je si tohoto zjemnění dobře vědom – takřka výlučně maskulinní svět středověké předlohy postavami spanilých a odvážných žen). V závěrečném výjevu *Písně o Rolandu*, když byly

zarmoucenému, nešťastnému císaři připomenuty jeho povinnosti a úkoly, jsou k postavě Karla nedílně připojeny atributy zaznívající v Úvodu k celé Zeyerově epopeji: „silný, klidný, veliký“ (ibid.: 90).

Vrátíme-li se právě k tomuto ústřednímu textu, k jeho diskurzu proti moderní povrchnosti na čele s jejími emblémy, jimiž jsou pro Zeyera „snobismus, chic, rafinovanost“ nebo už „protivný esprit“, významnou roli v něm má kategorie lidu. Zeyer sice lidu nemíní lichotit, ale v kratičké pasáži, svého druhu hutném eseji s rysy až básnické prózy (ta ostatně proniká i do jiných pasáží autorových paratextů), oslavuje tuto „kompaktní mnohost“ jako emanaci přirozenosti, zdroj pravdivosti i příštího ideálu. Také prostřednictvím tohoto lidu, silného „v citech svých“ a tedy schopného vnímat bezprostředně „velkou krásu“ (Zeyer 1921: 3–4), se uplatňují podstatné pojmy a atributy Zeyerova pojetí majestátního umění spojeného s leitmotivem přírody-přirozenosti jako nejvyšší kategorie nebo reference. Tomu odpovídá následující, známé přirovnání středověké epiky ke gotickým katedrálám; tak *Píseň o Rolandu*: „Pne se také jako katedrála k oblakům, *prostá, silná* (zvýr. ZH), hrubě sice jen z balvanů vytesaná, ale vznešená ve své prostotě a dojmavá jako krásný západ slunce“ (ibid.: 5). I když je v porovnání se svými soupeřnými, s „kamennými básněmi“ (a také s antickými eposy jako pravzory), středověká epika obdobně veliká a krásná, je na rozdíl od nich formálně nedokonalá. Po boku velikosti a dokonalosti architektury se ocitá velikost i nedokonalost slovesného umění, přesto ale umění přetrvávajícího, neboť je výrazem „duše národa“. Tímto konceptem u Zeyera opětovně vystupuje do popředí Herderův *Nationalgeist* nebo *Volksgeist* jakožto projev národa, jeho podněcující princip. – Jistá nedokonalost cyklů soustředěných kolem postav Karla Velikého a krále Artuše je proto jak dědictvím minulosti, tak i výzvou pro současníky k jejich stylovému „dopracování“ (uskutečněnému např. R. Wagnerem nebo A. Tennysonem).

Strategie Zeyerova diskurzu, podmiňovaná souběžně vizí umění, estetikou tvorby a romantizující ideologií, vychází z představy, že středověká epika je v podstatě ambivalentní, přičemž právě tato dvojznačnost jí zajišťuje životnost. Předně obsahuje typy „věčné lidské“. Zároveň její postavy

reprezentují určitou, a to významnou etapu vývoje Evropy, v níž koření její současnost. Tím vize odpovídá obecnější představě romantiků, že genealogie soudobých národů je spjata se středověkou minulostí, již podle Zeyera prozařovala „dvě světla zvláštní záře“: čiré, ještě ničím nelomené křesťanství a „duch rytířství“ (ibid.: 7). Obhajobu tohoto dědictví v „nerytířských“ Čechách propojuje Zeyer s obhajobou středověku oproti temnému věku barbarství a chaosu, jenž mu předcházel, a také oproti vzdálené antice s jejím otrokářským systémem. – Zeyerův historizující exkurz, soustředěný k postavě Karla Velikého i k jeho rytířům, obratně využívá jak ideje společenského pokroku, který přichází s novou dobou středověku (vznešenější náboženství, zjemnění mravů, idealismus), tak v prvé řadě faktu legendarizace (první mytologizace) historických hrdinů a jejich zasazení do poeticko-epického soukolí, kde vzniká a působí pravda ideje a mýtu. Civilizační diskurz spolu s romantizujícími charakteristikami zvláště románského středověku a jeho feudálních mravů, jaké jsme už uvedli výše („Ta doba byla silná a veliká“), sleduje linii rytířství a rytířskosti v opozici vůči obchodnické současnosti. Protiklad vzletu, vznešenosti a idejí na jedné straně a na straně druhé přízemnosti a duševní mizérie, „ohyzdné hyperindustrie“ a jejich novodobých „ergastul“ (ibid.: 14) přímo navazuje na dřívější opozice, v nichž určitá vyhraněná pojetí minulosti u romantiků nebyla jen projevem její idealizace anebo onoho „úniku v čas“, ale značnou měrou také prostředkem polemiky se současností.

Důležitým rysem romantického středověku je tato intencionalita čili zaměřenost na současný svět; ta dobu gotiky prohlubuje zvláštním směrem, dává jí vyšší smysl specifického exempla, mnohdy – a záměrně – zbaveného empirické (pramenné, kronikářské apod.) reálnosti, fakticity, zato však vybaveného metafyzickou pravdou. I proto se výklad principů středověké doby a její inspirativnosti u Zeyera prolíná s podstatným momentem jeho tvůrčí koncepce i adorace: Je vícekrát zřejmé, že transhistorickým impulzem je mu ideální (vyšší) pravdivost epických reprezentací, epické poezie, tj. to, co Julius Zeyer nazývá rytířským duchem „té doby“, projevujícím se opojením „vyšší lidskostí“ nebo opojením „vírou... slávou a kultem ctí“ (ibid.: 14). Tento přístup ostatně neprotiřečí známému faktu, že středověké

umělecké texty, normativní poetiky a estetiky nemusejí vypovídat o skutečné realitě, chování a aktech společenských elit,⁽³²⁾ ale vyjadřují spíše jejich ideály. A idealismus, tak jak se jeví ve středověké epice, spojuje dokonce na vyšší úrovni, tj. nad náboženskými fanatismy, konfesemi i kulturami, nepřátelské strany („Tenkrát šlo o ideu s obou stran“ – *ibid.*: 14). Smysl takového rytířství je pro Zeyera nadčasový (jako je nadčasová hodnota té epiky, jež je jeho nositelkou); může je sblížit s parafrázovaným výrokem filozoficky založeného romantika Alfreda de Vigny: „L'honneur, c'est la poésie du devoir“ („čest, to je poezie povinnosti“ – Vigny 1882: 96).

Úvod ke *Karolinské epopeji* přechází ve fundamentální esej o rytířství i o duchovním stanovisku romantismu coby hlubších, niternějších a pravdivějších postojích (metafyzická, nadčasová koncepce pravdy čelí pravdám časovým, módním apod.), než jsou současná hlediska a převažující modely. Operátorem Zeyerových charakteristik a argumentů je přitom opakující se protiklad hloubky, opravdovosti a naproti tomu mělkosti, šablonovitosti, protiklad doplňovaný kontrastem mezi lidem schopným idealismu a frivolním davem, mezi vzletem a trivialitou, mezi Johankou z Arku a královským dvorem za jejích časů, mezi Homérem a Offenbachem, mezi RolanDEM a Amadisem galským, kterého musela zahubit Cervantesova satira, aniž by – pro nás – popřela ušlechtilý aspekt postavy dona Quijota.

Zeyerův esej v Úvodu, zamýšlející se nad osudem a proměnami kultury, obhajující středověkou rytířskou kulturu a načrtávající zvraty i kontinuity v duchovním a uměleckém vývoji Evropy, zahrnuje nejen obnovu romantismu, obranu ideálu a svobodné tvůrčí volby, ale též požadavek nezbytné návaznosti na evropské umělecké proudy, i ty nejstarší. (Se snahou o oživení středověké epiky se ohlašuje jeden z leitmotivů českého národně kulturního diskurzu: „navazovat na Evropu“, a to – jak dobře víme – znovu a stále...)

Významný je rétorický zvrat namířený proti polemikám a argumentacím opírajícím se o slovo „moderní“. Je-li pro Zeyera romantismus „rodný otec

32 Skutečnost lze na jejich podkladě dovozovat, resp. interpretovat, ale nikoli fakticky dokumentovat.

modernismu“ (Zeyer 1921: 15) – a s tímto závěrem se ztotožňujeme –, nelze přes veškeré úsilí o obnovu epičnosti, již se podujal, nebýt moderní:

„Nechápu, jak se může někdo bát, že není dost moderním! I kdyby nechtěl, bude jím vždy do jisté míry. Středověkým se dnes nemůže nikdo stát, i kdyby to chtěl vši silou. Nedovede to [...] ačkoli jsem se inspiroval epickou poesíí francouzského středověku, ačkoli jsem se snažil včísti se a vmysleti v jejího ducha, přece jen jsem zůstal Čechem devatenáctého století. Proč? Proto že jím jsem...“ (ibid.: 20).

Transhistoričnost pravdy a krásy se neobejde bez historičnosti (modernosti) jejich zpřístupňování, vyjádření, jejich mluvy.

Jestliže smíření, ne-li symbióze novosti a tradice, jejíž součástí je nadčasová mytologie (odvěké příklady a modely, odvěké regule života a chování v pospolitosti) i nadčasový romantismus (dobrodružství, čest, individuální hrdinství), napomáhá obhajoba eposu, jehož podloží je „heroický stav světa“, ⁽³³⁾ přispívá k němu také přetrvávání či přežívání epičnosti v lidovém ústním podání (Zeyerova „stará naše chůva“ s jejím vyprávěním). Je-li Zeyerův diskurz i obranou poezie „mimo čas“, je rovněž polemikou s koncepcí lineárního pokroku, s mechanickou „prací“ času, který odhazuje a nechává za sebou upadat do zapomnění či bezvýznamnosti minulé. Zeyer se naopak blíží k bergsonovskému chápání, kdy minulé je součástí přítomného. Anebo je zapotřebí křísit minulé v nové podobě, s novými detaily. A toto vzkříšení, u Zeyera ovšem vycházející, a v tom je jeho argumentace, diskurzivní strategie dobově silná, z lidového původu mýtu, ⁽³⁴⁾ zachovává vrstvu základních obrazů evropské nebo národní kultury, o nichž později mluvil Paul Ricœur. ⁽³⁵⁾ Uchovává „věčné vzorce“ s jejich univerzálními významy. ⁽³⁶⁾

33 Viz Svatoň 2009: 119–120, jeho interpretace G. W. F. Hegela.

34 Když zmiňuje svůj *Vyšehrad*, chtěl prý zůstat na „půdě pohádky“, která je mu „jaksi zmenšeným mythem“, ale přitom ji převést do širší mytologické perspektivy i s pomocí paralel v indoevropských mýtech (Zeyer 1921: 24).

35 Srov. Ricœur 1993: 157.

36 Housková 2018: 43.

Obšírné věnování Zdeňce Braunerové k *Románu o čtyřech synech Ajmonových* (*Karolinská epopeja*), tento úvod-předmluva opět svého druhu, otevírá vzpomínka na malířčin pařížský ateliér i evokace jeho uměleckých předmětů: „Pamatujete se, Slečno, jak často loni v zimě jsem k Vám zavítal...“ (Zeyer 1921: 151). Nabízí obraz zadumaného spisovatele v privilegovaném výklenku ateliéru, poněkud stranou veselé společnosti umělců, kombinuje uctívou důvěrnost se vzletným patosem oslavujícím malířčin talent. Náznaky sugerovaným kultem osamělé výjimečnosti zároveň s portrétem skromného tvůrce rozjímajícího v novodobé Paříži o bohatýrech Karla Velikého najednou prostoupí vizionářská připomínka jakési ireálné, mytické („pohádkové“) Paříže, jaká se údajně někdy může umělci zjevit a v níž má ústřední místo secesní kolorit výjevu.⁽³⁷⁾ Obřadními větami i ritualizovanými obraty dobových věnování, za nimiž prosvítá jistá pýcha skromnosti (ta bývá v Zeyerových úvodech leckde přítomna), autor nicméně spěje ke své oblíbené představě, lépe řečeno k stálému argumentu své polemiky, jímž je prolnutí reálného i romantického lidu: „Napsal jsem tu báseň pro Vás a pro český lid, pro Vás proto, že jste poeta, a pro český lid z téhož důvodu. Lid jako dítě zůstává vždy poetou. Ani čtením novin nevystřízliví“ (ibid.: 153). Lid-básník a revelace nejvyšší pravdy, jíž je pravda lidského srdce, stále stejného, stále přítomného, jsou dvě hlavní reference obrody velké a nedílné krajiny mýtu, rozprostírající se v Zeyerově koncepci po celém indoevropském prostoru.

Obrana literárního idealismu a epické poezie, vůdčí motiv Zeyerových úvodů, proti těm, kdo požadují „jen fotografie své obmezené malichernosti“ (implikace koryfeů realismu a naturalismu), je jak na začátku věnování Z. Braunerové, tak na jeho konci rámována vzpomínkami, určitou důvěrností reminiscence a setkávání „v tom tichém salonku v ulici Fleurus“ (ibid.: 154), evokací atmosféry družnosti, přátelství i nostalgii. Obsáhlá dedikace, navazující na Zeyerův argument-koncept básnivého

37 Paříž, „která se oku umělce přece ob čas zjevuje, na př. někdy v soumraku s mostu ‚des Arts‘, gigantická, modrá, mlhavá, neurčitá, s tím pravděpodobným horizontem z bledého zlata a průhledného, perlově zarůžovělého stříbra, s hlubokou řekou z tekutého, začernalého smaragdu, po níž celé konstelace hvězd a mysteriósne bludná světla přívitem se smýkají...“ (Zeyer 1921: 152).

lidu, jehož je autor jakýmsi dědicem, byť dědicem výslovně nedezignovaným (propojení romantické ideologie lidu s latentně přítomnou ideou osamělé výlučnosti neoromantického básníka), strategicky koordinuje styl „osobního momentu“, vyznání či holdu, do nichž vstupují fragmenty básnické prózy včetně patetizujícího lyrismu, s metatextem – s prezentací a obhajobou poetiky.⁽³⁸⁾

Na mimořádném postavení Zeyerových peritextů má značný podíl (vedle jejich poetické hodnoty) vícestupňový styl nebo konglomerát různorodých promluv, jejichž cílem je jednak přesvědčivost objektivizující autorovu volbu i tematiku, jednak naléhavost s puncem osobního ručení, individuální odpovědnosti. Jasně osobní stanovisko, ideová a estetická volba jsou neoddělitelné od rétorického účinku (výkonu) samotného diskurzu.

Na konci Úvodu ke *Karolinské epopeji*, v osobním vyznání se autor obrací ke svým čtenářům, tj. k typu snivých, básnivých lidí, pravděpodobných příjemců:

„Jsou to nejspíše lidé mně podobní, kteří rádi se přebírají v starých kronikách a co děti rádi naslouchali pohádkám, lidé, jimž z toho něco neurčitého, smrákavě sladkého a přece teskného, jako nostalgie po tom, co zde není, v srdci zůstalo, něco, co s nimi sedí, když se venku šepí, a jen oheň svítí, co v hustém lese vedle nich kráčí, hvězdami jako očima se na ně dívá, co konejšivě v jejich žal a snivě v jejich radost se mísí a slavně k nim mluví v samotách“ (Zeyer 1921: 25–26).

Je to také stálá teze-téma v řeči hrdinů Zeyerovy epiky; „staré ohlasy“, „vzpomínky“, tedy legendy a mýty, promlouvají jen „k srdcím některým“ (*Svědectví Tuanovo*).⁽³⁹⁾ Podporuje ideu exkluzivity díla i výjimečnosti jeho čtenářů. Tak autorovy paratexty souběžně s tvorbou vytvářejí hiát v soustavě nebo proudu dobových poetik české literatury. Kdysi jsme to nazvali Zeyerovým gestem.

38 K typům dedikace (věnování), k nimž jsme teď přihlédlí, viz Hodrová 2001: 268–272.

39 In Zeyer 1903a: 214.

LYRICKÉ SCENERIE, OBRAZY PROSTŘEDÍ, KELTSKÁ MELANCHOLIE

V prvních větách úvodu k básni *Kronika o svatém Brandanu* (1884) Zeyer zdůrazňuje inspiraci, které se mu dostalo „v Renanově článku o keltské poesii“.⁽⁴⁰⁾ Nepochybně se jedná o padesátistránkový esej Ernesta Renana *Poezie keltských ras* (*La Poésie des races celtiques*, čas. 1854, knižně a reed. pod dalšími názvy: např. *L'âme bretonne*, 1854, *Bretonská duše*), popularizující – ovšem ve své době jen na základě znalostí adaptací Charlotty Guestové – velšské pověsti *Mabinogion*, artušovský cyklus, bardské zpěvy a hagiografická vyprávění (sv. Patrik a sv. Brandan). Úhelným kamenem tohoto Renanova základního příspěvku ke keltismu 19. století je koncepce idealismu Keltů nebo Britanů-Bretonců, staré idealistické rasy (rasa je u Renana kulturní pojem – Renan 1854). V jejich legendách se podle Renana prosazuje modus nadpřirozeného, které se liší jak od „klasického“ nadpřirozena řecko-latinské mytologie, srovnávající konečné s nekonečným, tak i od nadpřirozena křesťanského, v němž Bůh vyrábí zázraky svírané dogmatem. Nadpřirozeno v keltské imaginaci, již nepotlačilo ani křesťanství, tkví v nekonečném a determinuje je vůle po nezávislosti. Dvěma základními elementy keltského ducha jsou dobrodružství a naturalismus (skryté síly a nezměrná plodnost přírody), podstata zázračna. Dobrodružství se odehrávají v prostoru nezátíženém morálkou – kde je vše možné, například přecházet ze světa živých do světa mrtvých, z pevniny na moře a naopak, a kde lidská svoboda nezná hranice ani v čase. V keltském světě, reprezentovaném Merlinovou magií a zároveň nepřetržitým řetězcem bytí, vládou metamorfózy i symbiózy přírody a lidí.

Zeyer předem upozorňuje, že na něj Renan tak zapůsobil, „že jsem neodolal i docela několik frází z něho, jen málo změněných do své básně vplést“ (Zeyer 1903b: s.p.), i když za podklad svého „vyprávění“ (tento důraz na epičnost skladby s charakteristickou „dlouhou větou epickou“ s několika přísudky analyzoval V. Mathesius – Mathesius 1942) si vzal

40 In Zeyer 1903b: s.p.

starofrancouzskou báseň z asi 12. století, která jej rovněž nadchla tak, že v jeho adaptaci zanechala zřetelné stopy.⁴¹ Po preambuli o genezi přichází lyričtější část o vzpomínce: „za dlouhé jedné zimy“ na venkově autor studoval v překladu staré irské a bretonské zpěvy, z nichž vzešel jeho epos obohacený o epizodu s králem Abgarem. – Tento úsek se řadí k typu empiricko-vzpomínkových odboček anebo incipitů, jimiž vypravěč Zeyer promlouvá jednak o inspiracích, jednak třeba o zádumčivosti či elegičnosti svých námětů, posilovaných v tomto případě zmínkami o snění „v našich lesích, smutných a hlubokých, které mi tak živě šumění moře připomínaly, když zimní větry jimi klátily“ (Zeyer 1903b: s.p.). Keltské země, ať už ty někdejší, pradávné nebo současné, pojí melancholické vzezření, které dotváří vizionářské básnictví.

Na začátku *Poezie keltských ras* Renan příznačně zvýrazňuje jakoby ve stopách teorií klimatu přechod z „veselé, ale všední fyziognomie“ krajů Normandie a Maine do „opravdové Bretaně“ (Renan 1854: 4), nezaměnitelné svým jiným jazykem i jinou rasou – do zcela jiného prostředí, charakteristického i významově předznačeného studeným a smutným větrem, temným mořem, vřesovišti a žulou, do drsné a vážné země, kde žije osamělý a hrdý spirituální národ ponořený do sebe, jehož „krev mluví“, herderovsky řečeno. Přitom je to však rasa podléhající fatalitě a jakémusi historickému smutku, projevujícími se už ve zpěvech starých bardů, kte-

41 Zdroji Zeyerova díla se podrobně zabýval už J. Voborník a na tento směr výzkumu nejnověji navázala i s ověřováním Voborníkových údajů a zjištění také Tereza Riedlbauchová, mj. podrobně sledující citace nebo intertextovost pramenů v širším smyslu slova v Zeyerově keltské tetralogii. – Podle Voborníka je onou starofrancouzskou předlohou zvl. *Zázračné cestování svatého Brandana při hledání pozemského ráje – Legenda ve verších z 12. století (Les voyages merveilleux de Saint-Brandan à la recherche du Paradis terrestre – Légende en vers du XIIème siècle, 1878)*, viz Riedlbauchová 2010: 110. Když se Riedlbauchová zaměřuje na keltskou tematiku v Zeyerově díle, opírá se o Voborníka s některými cennými dodatky a zpřesněními (drobné nepřesnosti v její atribuci autorů nebo pramenů ponecháváme stranou). Ve shodě s ním uvádí jako hlavní zdroje práce významných francouzských keltologů 19. století: Henriho d'Arbois de Jubainville (*Le cycle mythologique irlandais et la mythologie celtique*, 1884) a Théodora Hersarta vikonta de la Villemarqué (zejména *La Légende celtique et la poésie des cloîtres en Irlande, en Cambrie et en Bretagne* (v zásluhném katalogu knih ve francouzštině Zeyerovy knihovny T. Riedlbauchová uvádí vydání z r. 1859; od téhož autora jmenuje *Chants populaires de la Bretagne* [původní hlavní název je ovšem v bretonštině: *Barzaz-Breiz*, 1839] – uvedeno vydání z r. 1867). V Zeyerově knihovně figurují, kromě početně zastoupeného E. Renana, další díla významných bretonských folkloristů a spisovatelů, zejména Émila Souvestra, Anatola Le Braze, Françoise-Marie Luzela.

ré zpravidla ústí v elegie. Esenciálním elementem keltského básnického života, zvláště v Irsku, je Renanovými slovy dobrodružství podněcované vizí neviditelného světa, cestou za neznámem, mesianismem, z nichž vyrůstá keltská „románová epopej“.

Prvky jedinečné imaginace a poetiky, tak jak je stanovil Renan, přejímá Zeyer, nehledě na přímé citace a integrované úseky, v *Kronice o svatém Brandanu*, o tomto irském putování a řetězci tradic spojujícím přítomnost s minulostí, o prostupování světa lidí a přírody, jejich proměnách, o prolínání naturalistického nadpřirozena (spočívá v samotné přírodě) s ideálem původního keltského křesťanství.⁽⁴²⁾ Zeyerovu elegičnost (např. věštba o nešťastném Irsku-Erinu v *Kronice*), vizionářství nebo melancholickou mystiku, v níž lze vnímat ozvěny děl Maurice Maeterlincka, provázejí oblíbené barvy a matérie parnasu či secese (třpyt drahokamů a lesk perel – azur, zlato, stříbro, mramor), barevné efekty přírody, zesilující bájnou velkolepost příběhů a epizod, jejichž ideovým svorníkem bývá představa originality s pradávnými kořeny oproti novodobé uniformitě. Rozhodujícím činitelem tradice a posloupnosti je paměť, v níž přetrvává pravda, kterou pěvec zdobí krásou. „Když pěvec pravdu rouchem krásy oděje, pak teprve zazáří pravda plnou silou a svítí jako hvězda s nebe zrakům všech,“ navazuje irský král Kormak v dramatu *Legenda z Erinu* na závěry Úvodu ke *Karolinské epopeji*. V téže *Legendě* druid-pěvec Dara uvádí dva spojitě druhy „zápisu“ – své dvě desky: „Mám desky dvě – svou paměť a své srdce. Do první ryju výroky, padající od úst starců, jako drahokamy. Do druhé, do purpurné desky svého srdce ryju krásné skutky, velké činy vrstevníků svých.“ (Zeyer 1886: 9) Zpěvy se zachovávají pro budoucí, přecházejí z otce na syna, pokud se jim bedlivě naslouchá. Druidové-bardi, říká Kormak, skládají písně z činů, jako se z kamenů staví velký hrad. Obojí je v této patrné době Zeyerovy paralely mezi středověkou katedrálou a *Písní o Rolandu* postaveno na roveň.

42 Viz Zeyerovo smíření bardismu a křesťanství v *Ossianově návratu*, nazvaném v předmluvě „kelticko-křesťanská odyssea“, a spolu s tím apoteóza bardství prostřednictvím dlouhé bardovy „písně“ ve *Svědectví Tuanově*, vloženém vyprávění-básnické próze o legendárních dějinách Irska, kde jsou „prastarými vzpomínkami“ evokována vyprávěčova omlazující převtělení, které vyznačují jednotlivé etapy těchto dějin.

Tento základ Zeyerovy reprezentace keltských legend je průběžně přítomňován epickým diskurzem, konstativními promluvami či replikami, v nichž se odráží (Renanova keltská) touha po ideálu a polemika s „mělkostí těch duší bez křídel“ (Zeyer 1903b: 69). Ta ostatně standardně a se značnou intenzitou prochází i jinými Zeyerovými díly,⁽⁴³⁾ samozřejmě monology nebo epickou narácí *Karolinské epeje*; zaznívá ve výzvách k příkladnosti činů, k mužnosti („Být mužem, to je také majestát“)⁽⁴⁴⁾ a odvaze, v imperativech cti a práva; projevuje se v hrdinském postoji vůči nezlomné síle osudu, proti němuž nezможou nic ani zázračné bytosti – osudu, jehož součástí je také zlo a věčná nenávist. Jistě se nejedná „jen“ o více či méně odpovídající parafráze středověké epiky, kde velkodušnost a rytířství nedou hrdiny k odpouštění urážek, protože to by byla podle kódu původních rytířských románů zbabělost, ale o apel k „budoucím“, k současníkům, o připomínání „hrdinského řádu“:⁽⁴⁵⁾ „V své nemnohosti v pravdě velcí jsme, / a vy v tom množství přec jen malými.“⁽⁴⁶⁾ Obdobně apelativně vyznívá, a to proti „měšťákům“ a „úzkoprsým kramářům“ („étroits boutiquiers“ Pétruse Borela), tak opovrhovaným francouzskou romantickou bohémou první poloviny 19. století, odpověď chudých šlechticů císaři Karlovi, když jim nabízí materiální pomoc: „Nejsme kupčíci, / a málo na zlatě nám záleží! / Když máme je, zas rozdáváme je.“⁽⁴⁷⁾

Pozoruhodným příspěvkem k vazbám mezi keltskou Bretání a Čechami je Zeyerovo věnování *Pohádky o Karlu Velikém (Karolinská epeje)* překladateli české literatury Bronislavu Grabowskému. Po obřadném poděkování za „lásku k naší zemi“, vrcholícímu až stupňovanou litaní (za lásku „k tomuto království tak poníženému nyní v prach, k tomu lidu tak nespravedlivě světem zneuznanému...“ – Zeyer 1921: 31), je přiblížen prostor vzniku díla, Bretaň a Pikardie, ale především pověstná keltská země. Popis

43 V povídce *Kristina zázračná* viz např. výroky o všední střízlivosti, o chladných lidech a jejich kruté omezenosti oproti duchovnosti a niterné čistotě.

44 *Román o čtyřech synech Ajmonových*. In Zeyer 1921: 439.

45 „Život v hrdinském řádu“ – formulace Jana Čermáka, in Čermák 2003: 25 ad.

46 *Román o čtyřech synech Ajmonových*. In Zeyer 1921: 241.

47 *Ibid.*: 349.

místa (básnivá lokace původu skladby) i jeho elegická evokace samostatně rozvíjejí Renanovu osnovu. Významnější však je, že text lze chápat jako verbální pandán k dílům českých malířů, Zeyerových současníků, kteří od padesátých a šedesátých let 19. století začali inspirativní Bretaň hojně navštěvovat (po J. Čermákovi a H. S. Pinkasovi např. A. Chittusi, O. Lebeda, V. Brožík, A. Mucha, později i Zeyerův synovec malíř Jan Angelo Z. – viz Pravdová 2017). Zeyer nepíše reportáž o soudobé Bretani, ale mýtotvornou oslavu meditativní, do sebe pohroužené země „dávne své touhy“, v níž v rozvitých výčtech vynikají některé reálné, ale stejně tak malebné anebo tajemně symbolické elementy:

„[...] vraceje se z ‚land‘, stepí to, porostlých kapradím, vřesem a žlutě kvetoucím trním, kde duby šumí a žulové balvany jak zabití obří leží, vraceje se zamyšlen od menhirů a kromlechů, osvětlených měsícem, vraceje se z vesnických hřbitůvků, kde šedé, vytesané ‚kalvarie‘, Bretani tak zvláštní, se svými tragickými skupinami a dlouhými teoriemi dějeporných osobností se rýsovaly na mračném nebi jako zkamenělá středověká mysteria...“ (Zeyer 1921: 32)

Tvář země dokreslují gotické kostelíky prorostlé mechem a ztracené v hlubokých lesích, pusté zámky a mysy, bouřlivé, sténající moře. Tyto motivy z Bretaně se bezprostředně stávají básnickými obrazy připravenými vstoupit do příběhů a popisů; jako je tomu právě v *Pohádce*.

V Zeyerově lyrickoepickém líčení obývá keltskou krajinu podivuhodný lid zvláštního nadání, duše „krásné víry a visionářské obraznosti“, uchováající tradice a staré mýty, lid jakožto kniha, z níž autor četl v „tom takřka mimozemském okolí“ (ibid.: 33). Bretaň je střídavě vážná (epická), střídavě idylická – jako zhmotnělý sen nebo přítomná pohádka (mýtus). Touto díkci Zeyer kráčí ve stopách Renanových a možná jistou elegičností i v dráze *Posledních Bretonců* (*Les Derniers Bretons*, 1835–1837) Émila Souvestra. Ale jeho ještě větší záštitou i potenciálním zdrojem se zdá mytizující lidová slovesnost včetně oné ideje lidu, kterou jsme popsali. Opět se tak setkáváme se známou rekurentní rovinou Zeyerova diskurzu v úvodech, byť by

byla v pozadí. Nese s sebou určitou dávku patetického nebo majestátního stylu a ten sblíží Zeyerovo psaní s texty těch, kdo se v jeho době – ale i později – obraceli k dávným, archaickým dobám, k legendám a paměti lidu jako nezpochybnitelné hodnoty. I těch, kdo jsou jinak Juliu Zeyerovi svým zaměřením vzdáleni: „Pojďte a poslyšte pověsti dávných časů... Slyšte i co více dochovalo se z temnoty věků, co zůstalo z báječných vypravování přeshlých pokolení...“ (Jirásek 1949: 9)

prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.

Ústav pro českou literaturu (oddělení teorie) AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

hrbata@ucl.cas.cz

Příspěvek vznikl v rámci grantu GA ČR 18-04420S,

Proměny narativních způsobů v české próze I.

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury

Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

PRAMENY

ZEYER, Julius

1886 *Legenda z Erinu*, drama ve čtyřech jednáních (Praha: František Šimáček)1903a *Spisy Julia Zeyera*, sv. VII., *Kristina zázračná a jiné práce. Svědectví Tuanovo. Keltická báje*. (Praha: Unie)1903b *Spisy Julia Zeyera*, sv. XI. *Kronika o svatém Brandanu*, 3. vydání (Praha: Unie)1905 *Spisy Julia Zeyera*, sv. XX. *Karolinská epepeja II.*, 2. vydání (Praha: Unie)1921 *Spisy Julia Zeyera*, sv. XIX. *Karolinská epepeja I.*, 5. vydání (Praha: Unie)1988 *Epické zpěvy* (eds. J. Janáčková, A. Stich) (Praha: Čs. spisovatel)

LITERATURA

BALLANCHE, Pierre-Simon

1827 *Essais de palingénésie sociale* (Paris: Jules Didot); dostupné on-line:
<https://archive.org/details/essaisdepalingno1ballgoog>

BOURGET, Paul

1924 [1883] *Essais de psychologie contemporaine*, tome 1 (Paris: Plon)

ČERMÁK, Jan

2003 „Béowulf a jeho doba“ in *Béowulf*, přel. J. Čermák (Praha: Torst)

DOBIÁŠ, Dalibor (et al.)

2014 *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká věda (1817–1885)* (Praha: Academia)

FRYČER, Jaroslav

2009 „Zeyerova role v české literatuře na konci 19. století. Česká dekadence, novoromantismus a modernismus – francouzský příklad“ in Kudrnáč, Jiří (et al.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host)

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils* (Paris: Le Seuil)

HAMAN, Aleš – TUREČEK, Dalibor et al.

2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host)

HODROVÁ, Daniela

2001 „Dedikace“ in táž a kol.: ...*na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

HORYNA, Břetislav

2005 *Dějiny rané romantiky. Fichte – Schlegel – Novalis* (Praha: Vyšehrad)

HOUSKOVÁ, Anna

2018 *Nekonečný Borges* (Praha: Triáda)

HRBATA, Zdeněk

1988 „Místo Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence“ in *Prameny české moderní kultury I* (Praha: Národní galerie v Praze, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV), s. 118–140

HRDINA, Martin – KŘÍŠŤANOVÁ, Dita

rkp. „Český dávnověk v díle Julia Zeyera“

JIRÁSEK, Alois

1949 *Staré pověsti české* (Praha: Mladá fronta)

JIRÁT, Vojtěch

1978 „Zeyerova Libuše“ in týž: *Portréty a studie* (Praha: Odeon)

JUDEN, Brian

1970 „Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche“ in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, s. 137–152; dostupné z doi: <https://doi.org/10.3406/caief.1970.956>
https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1970_num_22_1_956

KANT, Immanuel

1975 [1790] *Kritika soudnosti*, § 49, přel. Vladimír Špalek, Walter Hansel (Praha: Odeon)

KUDRNÁČ, Jiří et al.

2009 *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host)

LEFEBRE, Philippe

1997 *L'esthétique de Rousseau* (Paris: SEDES)

LORENZOVÁ, Helena

1997 „Solární mýtus v díle Julia Zeyera“ in Vlček, Tomáš (ed.): *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy* (Písek: ERM)

MATHESIOUS, Vilém

1942 „Větné základy epického slohu v Zeyerově Kronice o sv. Brandanu“ *Slovo a slovesnost*, roč. 8, č. 2., s. 80–88

MED, Jaroslav

1990 „Karolinská epopeja“ in Červenka, Miroslav (et al.): *Díla české poezie od obrození do roku 1945* (Praha: Čs. spisovatel)

MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič

1989 *Poetika mýtu*, přel. Jaroslav Žák (Praha: Odeon)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1943 „Dvě knihy o básnictví“, *Slovo a slovesnost*, roč. 9, č. 2–3, s. 145–151

NOVÁKOVÁ, Ester

2009 „Zeyerův Vyšehrad“ in Kudrnáč, Jiří (et al.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host), s. 235–243

O'NEDDY, Philotée

1984 *Doupě neřesti* (Pandaemonium), přel. Jindřich Pokorný (Praha: Odeon)

PRAVDOVÁ, Anna (ed.)

2017 *Bonjour, Monsieur Gauguin. Čeští umělci v Bretani 1850–1950* (Praha: Národní galerie v Praze)

RENAN, Ernest

1854 „La Poésie des races celtiques“ in *Revue des Deux-Mondes*, dostupné online: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Po%C3%A9sie_des_races_celtiques

RICŒUR, Paul

1993 *Život, pravda, symbol*, přel. Miloš Rejchrt (Praha: Oikoymenh)

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Éditions du Seuil)

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza

2010 *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

SKALICKÁ, Vlasta

1997 „Autorské úvody v díle Julia Zeyera“ in Vlček, Tomáš (ed.): *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy* (Písek: ERM)

SOURIAU, Étienne

1994 [1990] *Encyklopedie estetiky* (Praha: Victoria Publishing)

STAROBINSKI, Jean

1971 *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (Paris: Gallimard)

SVATOŇ, Vladimír

2009 *Román v souvislostech času. Úvahy o srovnávací literární vědě* (Praha: Malvern)

VIGNY, Alfred de

1882 [1867] *Journal d'un poète* (Paris: Calmann Lévy)

VLČEK, Tomáš (ed.)

1997 *Julius Zeyer: texty, sny, obrazy: [sborník zeyerovských přednášek]* (Písek: ERM)

VOBORNÍK, Jan

1919 „Julius Zeyer“ in *Spisy Julia Zeyera*, sv. XXXV (Praha: Unie)